



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Le fantastique à la belge. L'ambiguïté dans La Mort du juste de Jean-Pierre Bours

Author: Katarzyna Gadomska

Citation style: Gadomska Katarzyna. (2018). Le fantastique à la belge. L'ambiguïté dans La Mort du juste de Jean-Pierre Bours. "Kwartalnik Neofilologiczny" (No 4 (2018), s. 497-506), doi 10.24425/kn.2018.124999



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GADOMSKA
(UNIwersytet Śląski, Katowice)

LE FANTASTIQUE À LA BELGE.
L'AMBIGUÏTÉ DANS *LA MORT DU JUSTE*
DE JEAN-PIERRE BOURS

ABSTRACT

The aim of this article is to present the fantastic literature of J.-P. Bours, one of the least known representatives of the Belgian uncanny. His oeuvre is remarkably rich: Bours practices all the sub-genres of the fantastic and remains a master of the short form. In this article, I analyze the distinct characteristic of this fantastic literature: ambiguity. In order to produce this effect, the writer uses a vast array of techniques (like the unsaid and ellipsis), as shown in *La Mort du juste*.

KEYWORDS: fantastic literature, Jean-Pierre Bours, Belgian uncanny, ambiguity, ellipsis

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest przedstawienie fantastyki J.-P. Bours'a, jednego z najmniej znanych reprezentantów belgijskiej szkoły niezwykłości. Dzieło pisarza wyróżnia się niezwykłym bogactwem: Bours praktykuje wszystkie podgatunki fantastyki pozostając prawdziwym mistrzem krótkiej formy. W moim artykule, analizuję charakterystyczną cechę jego fantastyki: niejednoznaczność. Aby osiągnąć ten efekt, pisarz posługuje się całą gamą technik (m.in. niedopowiedzeniem, elipsą) co ukazują w *La Mort du juste*.

SŁOWA KLUCZOWE: fantastyka, Jean-Pierre Bours, belgijska szkoła niezwykłości, niejednoznaczność, elipsa

Comme le remarque judicieusement Jean-Baptiste Baronian, spécialiste avisé du fantastique, « [...] il existe chez les écrivains belges une disposition naturelle au fantastique » (2007: 219). Parmi les premiers signes avertisseurs de cette tendance, il faut évoquer le mouvement symboliste avec l'œuvre de Maurice Maeterlinck et l'écriture de Georges Rodenbach. L'insolite, l'irréel, bref le surnaturel sous toutes ses formes pénètre leurs ouvrages. A l'époque de l'entre-deux-guerres, le fantastique pur s'épanouit grâce à l'œuvre de deux incontestables maîtres du genre, à savoir Jean Ray et Franz Hellens. A partir de la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'à présent la littérature fantastique est très en vogue en Belgique: les noms de Thomas Owen, Michel de Ghelderode, Marcel Thiry, Guy Vaes, Paul Willems,

Monique Watteau, Anne Dugüiel, Jacques Sternberg, Gérard Prévot, Gaston Compère, Jean Muno, Bernard Quiriny et beaucoup d'autres en témoignent. Cet attrait que manifestent les écrivains belges pour le fantastique est souvent appelé « l'école belge de l'étrange » (Baronian 2007: 216).

Dans notre article, nous voudrions présenter un des représentants les moins connus de l'école belge de l'étrange, à savoir Jean-Pierre Bours.

Jean-Pierre Bours, né en 1945, est un des auteurs les plus originaux de la littérature d'épouvante en Belgique. En 1977 il a reçu le prix Jean Ray pour son recueil de nouvelles fantastiques *Celui qui pourrissait*. Son œuvre n'est pas prolifique¹, peut-être à cause de la double vocation poursuivie depuis des années par l'auteur: Bours est un juriste réputé, professeur de droit à l'Université de Liège, et auteur de plusieurs ouvrages, publications et articles scientifique dans le domaine du droit, notamment fiscal. Actuellement retraité, Jean-Pierre Bours peut s'adonner pleinement à l'écriture.

Bien que le nom de Bours soit évoqué par Jean-Baptiste Baronian dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver un article ou un ouvrage critiques consacrés *in extenso* à l'analyse du fantastique bourien. C'est pourquoi, par la présente étude, nous voudrions sensibiliser un peu le lecteur francophone à la spécificité du fantastique de Bours.

Même une lecture assez superficielle des dix nouvelles² composant ce recueil permet de découvrir plusieurs facettes du fantastique de Bours. On y retrouve un catalogue complexe de motifs emblématiques³ (le double, le savant fou, le monstre, les tentations diaboliques, la poupée qui s'anime, la métempsycose, l'érotisme morbide etc.) et de sous-genres du fantastique (le *steampunk*, le *gore*, le fantastique clinique, le réalisme magique à la belge⁴).

¹ A présent, Bours est l'auteur d'un recueil de récits fantastiques (*Celui qui pourrissait* 1977), de récits dispersés dans des anthologies du fantastique (par exemple *Marie L'Egyptienne* 1980 in « L'oreille contre les murs », dir. par J.-P. Andrevon; *L'Amante* 1981 in « Histoires terribles d'animaux », dir. J.-B. Baronian), de romans (*La nuit du jugement* 1996, *Chevaliers sans peur et intrépides princesses* 2014, *Indulgences* 2014). Il a dirigé, en 1975, une anthologie des nouvelles fantastiques, *La Russie fantastique*.

² Outre la nouvelle éponyme *Celui qui...*, le recueil contient également: *Procédure contradictoire*, *Histoire d'A*, *Le peuple nu*, *Divin marquis !*, *Le château des réminiscences*, *La vérité sur la mort d'Aaron Goldstein*, *La mort du juste*, *Entre Charybde et Scylla*, *Aujourd'hui l'abîme*.

³ Rappelons que, selon Roger Caillois, certains motifs sont liés de manière inextricable au fantastique (1958: 8).

⁴ Le *steampunk* – dans ce type de textes, la technologie et le contexte sont empruntés à ceux de la révolution industrielle du XIX^e siècle et à l'Angleterre victorienne. (Labbé, Millet 2005: 106–107); le *gore* – genre littéraire et cinématographique dans lequel le thème du sang est particulièrement mis en valeur. (Gadomska 2013: 83–97); le fantastique clinique – courant en vogue vers la fin du XIX^e siècle, dans lequel le motif de la folie est central (Tritter 2001: 31–31); le réalisme magique belge – branche du fantastique belge englobant des textes imprégnés de surnaturel sous toutes ses formes (le merveilleux, le fantastique, l'étrange), pleins d'éléments magiques, oniriques, symboliques, souvent à mi-chemin entre la prose et la poésie (Baronian 2007: 232–233).

D'un côté, parmi ces nouvelles, il y a celles (*Procédure contradictoire*, *Le peuple nu*, *La vérité sur la mort d'Aaron Goldstein*) qui s'inscrivent parfaitement dans les plus classiques des définitions du fantastique proposées par Louis Vax, Roger Caillois et Tzvetan Todorov. Ces textes purement fantastiques se déroulent dans un cadre spatio-temporel réel et mettent en scène des *every man* confrontés à un phénomène inexplicable, mystérieux, inquiétant. Et rappelons que selon Vax « le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (1965: 23). Roger Caillois partage cette opinion en voyant le fantastique comme « un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel » (1965: 61). Et dans tous ces récits bouriens évoqués ci-dessus, le personnage face à un phénomène inexplicable hésite sur la façon dont il peut l'expliquer, conformément à la thèse de Tzvetan Todorov pour qui « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970: 29). Parfois, cette hésitation est partagée par le lecteur et persiste même après la lecture car, souvent, l'auteur ne suggère aucune explication des événements relatés.

D'un autre côté pourtant, le recueil comporte des récits (tels que par exemple *Le château de réminiscences*, *Histoire d'A*) qui sont imprégnés d'une ambiance onirique, irréelle, bizarre, d'une ambiance de rêve ou, de temps en temps, de cauchemar. Dans ce monde insolite, amimétique (atemporel et aspatial car il est impossible de déterminer où et quand se passe l'action), il est parfois difficile de parler d'une intrusion brusque du surnaturel car le surnaturel y est présent sans cesse, ce qui constitue, selon Jean-Baptiste Baronian, un des traits caractéristiques du réalisme magique belge (2007: 219) et, ce qui semble être la conséquence directe de l'influence du symbolisme sur le fantastique belge.

Cette diversité du fantastique bourien n'empêche cependant pas de révéler un axe pertinent, présent dans tous les récits du recueil *Celui qui pourrissait*, à savoir que son fantastique est traversé par l'ambiguïté, ce que nous voudrions montrer de manière plus détaillée dans *La Mort du juste*, un des récits bouriens des plus représentatifs.

LE FANTASTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

L'ambiguïté est liée à l'essence du fantastique. La définition, déjà évoquée, du genre proposée par Tzvetan Todorov souligne l'importance de l'incertitude commune aux protagonistes et lecteurs incapables d'expliquer, de manière rationnelle, convaincante et univoque, la nature d'événements mystérieux. Il faut souligner que surtout dans le fantastique du XIX^e siècle, deux interprétations, rationnelle et surnaturelle, coexistent dans le texte, et le lecteur hésite sur l'attitude à adopter

face au texte. Tel est par exemple le cas des nouvelles, aujourd'hui classiques, de Prosper Mérimée, l'auteur de la *Vénus d'Ille* ou de *Lokis*. Après avoir lu la *Vénus d'Ille*, le lecteur choisit entre deux possibilités d'explication, à savoir la surnaturelle: c'est la statue maléfique de Vénus qui s'anime et qui est responsable de tous les événements néfastes (entre autres de la mort de monsieur Alphonse), la rationnelle: c'est un Espagnol qui tue monsieur Alphonse, d'autres événements se traduisant par un simple concours de circonstances. De même, dans *Lokis*, deux explications des faits sont possibles: conforme aux lois de notre monde (la folie du comte Szémioth) et incompatible avec les lois de notre réalité (le comte Szémioth est un homme-ours). Il faut tout de même remarquer que fréquemment l'interprétation rationnelle semble être moins convaincante.

Le récit fantastique bourrien constitue non seulement un cas différent mais, selon Jacques Finné, un cas rarissime: « rarissimes sont les récits à multiples explications. » (2010: 276). En fait, le récit bourrien est consciemment construit de telle façon que plusieurs interprétations, plusieurs pistes de lectures, souvent contradictoires et dont aucune n'est privilégiée par l'auteur, coexistent, sont accumulées au sein du même texte et, par conséquent, font naître une véritable confusion chez le lecteur. Pour atteindre cet effet d'ambiguïté, Bours utilise maintes techniques d'écriture: le procédé du non-dit et le récit elliptique, le procédé de l'innommé (Gadomska 2012: 230–232), le procédé du vrai mystère (Vax 1965: 88–107).

LE PROCÉDÉ DU NON-DIT ET LE RÉCIT ELLIPTIQUE

Le procédé du non-dit, s'appuyant sur ce qui est vague, imprécis, polyvalent, lacunaire, permet de suggérer plutôt que de dire ouvertement, de faire allusion au lieu d'expliquer quoi que ce soit. Ce type de procédé est le plus souvent utilisé dans le récit fantastique à structure elliptique (Gadomska 2012: 230–231), c'est-à-dire par le récit à lacunes omettant tout d'abord des mots, des phrases indispensables pour l'explication du phénomène anxiogène, passant ensuite sous silence des événements et des scènes susceptibles d'éclairer une énigme, procédant enfin par allusions, suggestions, réticences, sous-entendus et symboles ambigus. Le récit fantastique elliptique plus qu'un autre texte demande l'initiative interprétative du lecteur, son attitude dynamique. Comme chaque texte ouvert (Eco 1979), le récit elliptique exige « des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (Eco 1979: 62). Il faut signaler pourtant que même si le lecteur opte pour une interprétation de ce type de récit, ses soupçons ne seront jamais confirmés, il restera dans le doute permanent car l'ambiguïté demeure toujours après la lecture d'un récit elliptique.

La structure de *La Mort du juste* de Jean-Pierre Bours comporte plusieurs éléments emblématiques du récit elliptique en commençant par le titre. Cet élément

du paratexte est d'une importance considérable pour le fantastique bourien: il revêt ici un rôle de prolepse et il programme, de manière métaphorique ou antiphrastique (Genette 1987: 54–97), la réception du texte. Le titre en question constitue une sorte d'allusion intertextuelle, biblique, au *Livre de la sagesse* de Salomon⁵: dans la Bible, le juste disparaît mystérieusement, probablement sur l'ordre de Dieu, afin qu'il ne soit pas perverti par le Mal et qu'il connaisse la paix⁶. Le récit bourien reprend ce thème de la disparition/ de la mort du juste – un juge renommé, pourtant l'interprétation de la nouvelle semble très obscure. Le lecteur hésite quant à la justesse de l'appellation de juste attribuée au juge des Rieux, il ne sait pas non plus si le personnage probablement responsable de sa mort est un émissaire du Bien ou du Mal et, finalement, les circonstances et la cause de la mort du juste demeurent mystérieuses. Le lecteur est confronté à la question, purement rhétorique d'ailleurs, de savoir si l'histoire étrange décrite par Bours est une réécriture de l'épisode biblique, ou bien si la nouvelle bourienne ne constitue qu'un renversement ironique des sens.

L'incipit du récit constitue un chef-d'œuvre du procédé du non-dit. Les deux narrateurs hétérodiégétiques, dont on connaît seulement les prénoms Pierre et Jacques, racontent l'histoire de la mort du président des Rieux qu'ils ont apprise par l'entremise du père et de l'oncle de Pierre. Le fait que les narrateurs n'aient pas participé eux-mêmes aux événements racontés, qu'ils n'aient jamais connu le vrai protagoniste de l'histoire relatée augmente le manque de confiance qu'éprouve le lecteur vis-à-vis des narrateurs. Il semble que les narrateurs fassent tout, par leur mode ambigu de narration, pour maintenir l'incrédulité du lecteur. Au seuil

⁵ Voici les fragments décrivant la mort du juste biblique:

« Le juste, même s'il meurt avant l'âge, trouvera le repos.
La vieillesse honorable n'est pas celle que donnent de longs jours,
elle ne se mesure pas au nombre des années ;
c'est cheveux blancs pour les hommes que l'intelligence,
c'est un âge avancé qu'une vie sans tâche.
Devenu agréable à Dieu, il a été aimé,
et, comme il vivait parmi des pêcheurs, il a été transféré.
Il a été enlevé, de peur que la malice n'altère son jugement
ou que la fourberie ne séduise son âme ;
car la fascination de ce qui est vil obscurcit le bien
et le tourbillon de la convoitise gâte un esprit sans malice.
Devenu parfait en peu de temps, il a fourni une longue carrière.
Son âme était agréable au Seigneur,
Aussi est-elle sortie en hâte du milieu de la perversité.

Les foules voient cela sans comprendre,
et il ne leur vient pas à la pensée
que la grâce et la miséricorde sont pour ses élus
et sa visite pour ses saints. » (*Livre de la Sagesse*, 4, versets: 7–15)

⁶ Parmi plusieurs commentaires expliquant ce passage, nous signalons l'article de Bonnard (1972: 356).

du récit, tous les deux soulignent que l'histoire racontée ne constitue que « la face visible de l'iceberg »⁷ (Bours 1977: 137), qu'elle « a sa part du mystère qui subsiste » (1977: 137) car « tout repose sur des supputations » (1977: 137) et sur le « trouble cortège d'interprétations possibles » (1977: 137). Soulignons que ce comportement du narrateur est peu habituel, surtout par rapport à l'attitude du narrateur dans le fantastique du XIX^e siècle: le narrateur du fantastique classique (chez Prosper Mérimée par exemple) se présente toujours comme un personnage digne de confiance, bien informé, compétent etc. Le narrateur bourien essaye par son acte de narration de contribuer à maintenir l'ambiguïté tandis que le narrateur du fantastique du XIX^e siècle tente *a contrario* de crédibiliser l'histoire racontée.

Ensuite, Bours crée l'ambiguïté par les caractéristiques, par excellence ambivalentes et pleines de contradictions, de deux principaux personnages, à savoir le juge des Rieux et le garçon Bruno Agnelli.

Le juge est un personnage à plusieurs dimensions. Il est un bon chrétien charitable, époux fidèle et père exemplaire attaché à sa famille. En tant que juge, des Rieux est très sévère, et même impitoyable envers les coupables. Il poursuit avec acharnement surtout ceux qui cèdent « d'une manière ou d'une autre aux insinuations de la chair » (Bours 1977: 141). Et, pourtant, ce catholique ardent et magistrat sévère connaît la joie de vivre: des Rieux passe pour un bon vivant, un gourmet raffiné et un connaisseur de vins. Le choix de son écrivain de prédilection instruit également, de manière implicite, sur son caractère: il s'adonne volontiers à la lecture de Barbey d'Aurevilly, écrivain s'intéressant plus particulièrement aux comportements humains morbides, aux états de conscience pathologiques, anormaux et aux confins obscurs de l'âme humaine.

La deuxième figure centrale du récit, Bruno Agnelli, est également ambivalente. Ce garçon de six ans est un orphelin invité par charité par le juge et sa femme dans leur manoir. Le garçon est appelé par les des Rieux l'Ange car son nom Agnelli, son apparence physique angélique de chérubin blond aux yeux bleus et son comportement, en apparence doux et sage, renvoient à la figure de l'ange. Cependant, le juge éprouve parfois en présence de l'enfant une étrange inquiétude, surtout lorsque le garçon se promène nu en sa présence, lorsqu'il incite des Rieux à le caresser, quand l'enfant s'assoit toujours très près de son hôte pour que leurs corps puissent se frôler: « A chaque apparition de l'enfant, le magistrat sentait un inconcevable sentiment lui mordre le cœur. [...] Il s'épouvantait de constater qu'au fond de son âme naissaient d'inavouables pensées, qu'il y avait de la boue quelque part en lui » (Bours 1977: 144). Est-ce vraiment un ange tout innocent dans son comportement, ou plutôt un ange déchu, un messenger diabolique qui essaye de tenter le juge car il voit une corruption latente de son âme ? La réponse à cette question est d'autant plus difficile que le juge essaye par tous les moyens de se défendre

⁷ Cette expression nous renvoie à la conception de la psyché humaine, comparée aussi à l'iceberg, de S. Freud.

contre ce sentiment encore innommé tandis que le comportement de l'enfant fait parfois penser à une séduction préméditée. Cette distribution des rôles thématiques peu conventionnelle augmente l'ambiguïté du texte⁸.

Le récit elliptique procède aussi par accumulation des questions ce qui augmente la confusion du lisant. La nature de ce sentiment qu'éprouve des Rieux envers l'enfant n'est jamais révélée ni nommée:

Nul ne pourra jamais savoir – car tout est conjecture – à quel moment des Rieux sentit pour la première fois naître en lui l'inconcevable. [...] Quand et où ? Nous ne le savons. Le président éprouva-t-il cette impression alors qu'il avait l'enfant face à lui de l'autre côté de la table du repas [...] ? Ou cet imperceptible déclic se produisit-il au cours d'une soirée, à cet instant où le jeune gardon tendait la main à ses hôtes pour leur souhaiter une bonne nuit [...] ? Fut-ce encore à l'aurore, quand Bruno se levait au moment où le magistrat s'apprêtait à partir, et que l'enfant passait la main dans ses cheveux non peignés pour s'ébrouer ? Y eut-il autre chose ?

(Bours 1977: 140)

Il faut souligner que cette accumulation de questions demeure un procédé répétitif dans le récit et ne sert qu'à obscurcir toute tentative d'interprétation car ces interrogations restent toujours sans réponse.

LES PROCÉDÉS DE L'INNOMMÉ ET DU VRAI MYSTÈRE

Le procédé de l'innommé s'inscrit dans la même optique. Il consiste à ne pas appeler explicitement le phénomène inquiétant, mais à le décrire en termes vagues et flous, ou bien à le désigner par des termes qualificatifs qui n'expliquent rien.⁹ Plusieurs fois les narrateurs évoquent donc « un calvaire » (Bours 1977: 142), « une lente torture » (1977: 140), « l'enfer » (1977: 144) que vit le juge en voyant le garçon. Ils font allusion à « une plaie honteuse » (1977: 140) qui brûle le protagoniste, « aux inviolables pensées » (1977: 140) qui naissent dans son âme et soulignent que les rapports entre le juge et l'enfant « échappent à toute

⁸ Il est possible d'y voir une allusion intertextuelle à *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann. Les parallèles entre le juge des Rieux et Gustave von Aschenbach de la nouvelle de Mann sont évidents. Les deux personnages proviennent des couches les plus élevées de la société, sont respectés par leur milieu, mènent une vie rangée, soumise à une autodiscipline, à la logique, à la raison et au travail. Dans les deux textes, les protagonistes rencontrent un jeune éphèbe d'une beauté extraordinaire, ce qui provoque un bouleversement dans leur existence tranquille, un relâchement des règles sévères qu'ils se sont imposées eux-mêmes. L'histoire du président des Rieux et de von Aschenbach est celle de la chute morale d'un homme respecté qui se laisse envahir par un amour impossible. Dans les deux cas également, les jeunes chérubins Bruno et Tadzio du récit de Mann, incarnations de la perfection esthétiques, s'avèrent être des messagers de la mort.

⁹ Ce procédé est utilisé fréquemment dans le cinéma et le roman d'épouvante, dont par exemple *Ça* de Stephen King.

analyse » (1977: 140). Pourtant, la cause, les motifs de ces souffrances du magistrat ne sont jamais trahis au lecteur sans cette ambiguïté.

Le dénouement de la nouvelle ne dénoue rien et constitue un exemple probant du mécanisme que Louis Vax nomme le procédé du vrai mystère, c'est-à-dire un mystère impénétrable, une énigme finale, jamais expliquée qui échappe à tout effort réducteur d'interprétation (1965: 88–107). Dans l'excipit du récit, les narrateurs procèdent par l'omission de la scène-clé de la nouvelle, à savoir la scène de la mort du président des Rieux. Le lecteur apprend que cette mort a lieu une nuit très chaude durant laquelle « les douleurs sont muettes, les passions s'expriment dans le silence » (1977: 145), cependant il n'y a aucune information sur ce qui s'est exactement passé la nuit. Ensuite, les narrateurs relatent la découverte étrange que fait madame des Rieux à l'aube. Dans la chambre de Bruno, le président est assis près du lit de l'enfant, comme s'il eût passé la nuit à surveiller son sommeil. Il est maintenu dans cette position par les traverses du lit et par le dossier de la chaise. Le juge a le cou tranché sur toute la largeur, son sang s'est coagulé autour de la plaie. Dans sa main crispée, il tient un rasoir. Sa femme, « une horrible question au fond du cœur » (1977: 146), crie: « Ce n'est pas ce que vous pensez » (1977: 146). Le lit de l'enfant est vide, L'Ange disparaît de manière mystérieuse, faisant penser au surnaturel, et son sort demeure inconnu, personne ne le verra plus, comme le prétendent à la fin les narrateurs. Le lecteur, complètement décontenancé, hésite sur la façon d'expliquer ce mystère. Le juge a-t-il commis un suicide ? Si oui, quel était son motif ? A-t-il été assassiné ? Par qui ? Que suppose donc madame des Rieux ? Comment expliquer cette disparition mystérieuse de Bruno ? Et, finalement, ce garçon, qui était-il ? Un personnage surnaturel ou un enfant normal ?

Le récit est bouclé parce que le dénouement plein de mystères fait réfléchir, de nouveau, sur le sens du titre emprunté à la Bible. L'explication implicite¹⁰, liée à l'allusion intertextuelle du titre, est suggérée de manière extrêmement subtile par un des narrateurs qui dit: « Cet acharnement à sévir dont mon oncle s'inquiétait, ne peut-on penser qu'il dissimulait quelque faiblesse que le garçon était venu révéler, et que sous cette cuirasse apparemment impénétrable se cachait un secret que seul un cœur pur pouvait débusquer ? » (Bours 1977: 145). Cette explication au carré¹¹ prend la forme d'une question rhétorique: même si le lecteur admet que l'Ange a été envoyé par Dieu, comme dans l'histoire biblique, afin d'enlever le juste pour que la perversion, les péchés et le mal omniprésents ne le contaminent pas, cela

¹⁰ Rappelons que J. Finné fait la distinction entre l'explication explicite et implicite. La première « dissipe tout le souffle fantastique, est bel et bien livrée de manière explicite, nette, noir sur blanc » (2010: 274). La seconde s'appuie sur le non-dit, est, selon Finné, plus convaincante, souvent « explique le titre de la nouvelle et résume la technique narrative générale » (2010: 175), comme dans le cas du récit bourrien analysé.

¹¹ Selon Finné, l'explication au carré n'explique qu'une partie de l'énigme: le lecteur est confronté à une explication incomplète à laquelle il faut chercher une autre explication, ce qui toutefois n'est pas toujours possible (2010: 275).

n'explique pas tout. Pourquoi l'Ange se sert-il de la violence (en acculant le juste au suicide ou en l'assassinant) ? Et quel secret obscur le cœur du juge cachait-il ? Enfin, méritait-il vraiment d'être appelé le juste ? Dans la Bible, les foules voient la disparition du juste sans la comprendre, dans le récit bourien, les narrateurs et le lecteur partagent cette ignorance.

LES CONCLUSIONS

Le fantastique bourien montre que la définition du genre proposée par Tzvetan Todorov demeure, dans une certaine mesure, toujours actuelle. Car il n'y a pas de fantastique sans hésitation et cette dernière n'existe pas sans ambiguïté. Pourtant, chez Bours, cette incertitude commune au personnage et au lecteur naît du choix entre plusieurs interprétations (et non entre deux). Dans le fantastique classique, les règles du jeu semblent plus claires: ces deux explications de l'inconcevable sont explicites, contradictoires car elles jouent sur l'opposition rationnel/ surnaturel et l'interprétation surnaturelle demeure plus convaincante. Le fantastique bourien est par excellence polyvalent et ambivalent: le nombre des interprétations semble infini, dépend de l'attitude (active, dynamique, coopérative) du lecteur. Qui plus est, les explications sont toujours implicites et, parfois, incomplètes, bouclées, une explication fait souvent naître un nouveau doute, une nouvelle question. Afin d'atteindre cet effet d'ambiguïté, l'écrivain se sert de toute une panoplie de moyens et de procédés, dont nous avons analysé le non-dit et le récit elliptique, l'innommé ainsi que le procédé du vrai mystère. La structure du récit bourien ressemble à une mosaïque, scrupuleusement organisée, où chaque élément remplit un rôle précis en contribuant à augmenter l'ambiguïté. Après la lecture demeure non seulement l'hésitation, mais, avant tout, l'attitude décontenancée du lisant conscient de la richesse sémantique du fantastique bourien.

BIBLIOGRAPHIE

- BARONIAN, J.-B. (2007): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris: Editions de la Table Ronde.
- BONNARD, P.-E. (1972): *Le Second Isaïe, son disciple et leurs éditeurs*, Paris: Gabalda.
- BOURS, J.-P. (1977): „La mort du juste“, in: BOURS, J.-P.: *Celui qui pourrissait*, Verviers: Marabout.
- CAILLOIS, R. (1958): Préface de *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Paris: Club français du livre.
- CAILLOIS, R. (1965): *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- ECO, U. (1979): *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. (Trad. par M. Bouzaher), Paris: Grasset et Fasquelle.

- FINNÉ, J. (2010): „L'Explication“, in: BRUNEL, P./ TRITTER, V. (ed.): *Encyclopédie du fantastique*, Paris: Ellipses.
- GADOMSKA, K. (2012): *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, K. (2013): „Le gore: la poétique du sang“, in: GRENAUDIER-KLIJN, F. (ed.): *Le Sang*, *New Zealand Journal of French Studies*, vol. 34, n.2.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*, Paris: Seuil.
- LABBÉ, D./ MILLET, G. (2005): *Le Fantastique*, Paris: Belin.
- TODOROV, T. (1970): *L'introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- TRITTER, V. (2001): *Le fantastique*, Paris: Ellipses.
- VAX, L. (1965): *La Séduction de l'étrange*, Paris: PUF.